

An abstract painting of a rocky landscape, rendered in vibrant shades of red, orange, and purple. The brushstrokes are thick and expressive, creating a sense of texture and depth. The composition is dominated by the left side, with the right side being a plain white background.

Campos multidisciplinares del arte

Perspectivas contemporáneas

Laura Gemma Flores García
Coordinadora

CAMPOS MULTIDISCIPLINARES DEL ARTE
perspectivas contemporáneas

Laura Gemma Flores García
Coordinadora

Campos multidisciplinares del arte. Perspectivas contemporáneas
Primera edición

© CONTENIDO

Laura Gemma Flores García

EDICIÓN

Mauricio Moncada León

Judith Navarro Salazar

Magdalena Okhuysen Casal

DISEÑO DE FORROS

Mayra Valadez Estrada

IMAGEN DE FORROS

Emerick Rodríguez Rentería

Sin título (óleo sobre tela)

REVISIÓN DE PRUEBAS

Dan Navarro Salazar

COMITÉ EDITORIAL

Dr. Benjamín Valdivia (U. de Gto.)

M. C. David Eduardo Rivera Salinas (UAZ)

Dr. José Luis Raigoza Quiñones (UAZ)

Dr. Luis Carlos Quiñones Hernández (UJED)

M.C. Luis Fernando Padrón-Briones (IPBA)

Dra. Laura Gemma Flores García (UAZ)

Dra. Lidia Medina Lozano (UAZ)

Dra. Ma. José Sánchez Usón (UAZ)

C. Dr. Ángel Román Gutiérrez (UAZ)

ISBN: 978-607-8028-14-6

ZACATECAS
M M X I

CONTENIDO

Prefacio

Laura Gemma Flores García

-7-

Prólogo

Caleb Olvera Romero

-9-

ESTUDIOS DE FRONTERA EN LAS ARTES

Las artes visuales y la museología contemporánea

María del Pilar Herrera Guevara

-21-

Federico Sescosse Lejeune y las políticas de conservación
del patrimonio cultural en Zacatecas

Irma Faviola Castillo Ruiz

-33-

Sueños de vidrio y utopías:
La poesía en la arquitectura

Lidia Medina Lozano

-51-

METODOLOGÍA DE LA MÚSICA

La investigación musical en la universidad mexicana
de las últimas décadas: retos, avances y divulgación

Jorge Barrón Corvera

-67-

El desarrollo de la educación musical profesional en México
desde el siglo XVI hasta nuestros días

Noelia Álvarez Romero

-75-

La obra temprana de Carlos Chávez y su ciclo *Cuatro estudios*
(1919-1921)

Alejandro Augusto Barrañón Cedillo

-85-

TRANSDISCIPLINA Y METALENGUAJE EN LAS ARTES

¿Crisis o modernidad en la danza?

El habitus en la danza tradicional

Ismael García Ávila

-99-

Complicidad de la literatura y las artes visuales
en un arte multidisciplinario:

Perder la cabeza por una mujer

Carlos W. Haro Reyes

-109-

«El matrimonio Arnolfini» y el legado de las nupcias

Laura Gemma Flores García

-121-

La música en la experiencia sociocultural del mundo mexicano

Gonzalo de Jesús Castillo Ponce

-137-

Sobre los autores

-151-

SUEÑOS DE VIDRIO Y UTOPIAS:
LA POESÍA EN LA ARQUITECTURA

Lidia Medina Lozano

*El calor disuelve. Transforma. Crea lo nuevo.
Una sustancia que, al enfriarse,
se muestra sólida y, a la vez, diáfana, transparente.
Es el vidrio. El cristal.*
ESTEBAN IERARDO

Al tener acceso a ciertas teorías sobre urbanismo y arquitectura de las primeras décadas del siglo XX, enfocadas, en su mayoría, en ser planteamientos utópicos de algunos estudiosos sobre la ciudad, me he concentrado en las propuestas del expresionismo alemán¹ de Bruno Taut y Paul Scheerbat, en lo que concierne al llamado uso del cristal. Ambos autores establecerían las bases de lo que sería un nuevo lenguaje en la arquitectura contemporánea, donde el vidrio juega un papel muy importante. En sus propuestas, los nuevos materiales de construcción serán vistos como «radigmas» para la edificación de la nueva ciudad con el uso del

¹ El movimiento expresionista se desarrolló principalmente en Alemania. En realidad, no puede hablarse del expresionismo como una escuela estética bien definida, sino más bien de una corriente emocional. En ese sentido, el expresionismo fue la cristalización estética de una actitud de repulsión y protesta contra la cultura tradicional y el modo de vida burguesa, característicos del mundo en decadencia y en crisis de comienzos de siglo. Los elementos de esa conciencia expresionista fueron: el horror de ese mundo en descomposición, el sentimiento y amenaza de guerra (que se hizo realidad en 1914), la intuición de catástrofes posteriores, que hallarían su máxima confirmación en el advenimiento del nazismo. Esta base explica su inclinación a una visión pesimista, amarga, y apocalíptica de la realidad, plasmada formalmente en el gusto de la deformación, y lo grotesco, en general la voluntad de buscar una realidad nueva e imaginaria frente a la realidad concreta que todos rechazaban. J. Gympel: *Historia de la arquitectura, de la antigüedad hasta nuestros días*, p. 84.

hormigón armado,² el hierro y el cristal; materiales que ya habían sido considerados componentes necesarios para las construcciones decimonónicas, teniendo gran impacto en la llamada arquitectura moderna. Este ensayo se plantea observar dichas propuestas y localizar sus precedentes en el siglo XIX, marco temporal de nuestra investigación doctoral y tema que encontramos propicio para justificar una relación entre estas teorías y la arquitectura del México decimonónico.

Con Ledoux y William Morris³ se originan nuevas formas de ver el paisaje urbano y rural y, como diría el mismo Morris, de la arquitectura moderna.⁴ Estos tratadistas resaltaron las nuevas formas de organización de la ciudad así como la aplicación y el uso de la ingeniería en la arquitectura y el empleo de los nuevos materiales como el hierro, el vidrio y el hormigón; no obstante, la aplicación de estos seguirá teniendo eco ya entrado el siglo XX, cuando surgen nuevas propuestas urbanas de tinte radical que rechazan la arquitectura tradicional.

El movimiento expresionista⁵ fue uno de ellos; su origen se puede fijar en 1919, cuando Gropius abre la escuela de Weimar. La organización cultural alemana más importante de la pre-guerra es el *Deutscher Werkbund*, fundado en 1907 por un grupo de artistas y

² Posteriormente, el racionalista italiano Giuseppe Terragni, en sus manifiestos del Grupo 7, propuso el hormigón armado como un material indispensable para la nueva arquitectura. G. Terragni: *Manifiestos, memorias, borradores y polémica*, p. 63.

³ E. Kaufmann: *De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*.

⁴ Entre las propuestas más significativas se encuentran las de Robert Owen, Charles Fourier, Etienne Cabet, Henry Cole, John Ruskin y William Morris. Vid. L. Benevolo: *Historia de la arquitectura moderna*, 1982.

⁵ «Expresionismo» es un término que ya se utilizaba desde principios de los años diez para denominar un estilo de pintura; se aplicó a la arquitectura hasta que Adolf Behne lo usó en un artículo en 1915, diez años después de que cuatro estudiantes de arquitectura fundaran el grupo Die Brücke (El Punte), germen de los movimientos que después se conocieron como «expresionistas», pero muy pronto dejó de utilizarse en la arquitectura para beneficio de la expresión plástica, quizás previendo la dificultad de llevar a cabo sus propuestas con instrumentos puramente arquitectónicos, las plasmaron de una forma más sencilla gracias a las dos dimensiones de la pintura. Los arquitectos, al no recibir encargos para construir edificios con el difícil estilo que querían desarrollar, se interesaron por el cine, donde, al menos, aparecían los edificios casi como si fuesen reales.

críticos asociados con algunos productores. En el Werkbund madura, entre 1907 y 1914, la nueva generación de arquitectos alemanes: Gropius, Mies van der Rohe y Bruno Taut, quienes sirven de mediadores entre esta generación y la precedente, que había iniciado la renovación de la cultura arquitectónica.⁶

Taut, líder del grupo entre 1921 y 1924, había establecido en 1918 el *Arbeitsrat für Kunst*⁷ (Consejo de Trabajo para el Arte), una organización surgida bajo los años renovadores de la República de Weimar; sin embargo, sus ideas y liderazgo no encontraron eco; abandona la dirección y comienza a trabajar con un grupo selecto de artistas y arquitectos relacionados en gran medida con el expresionismo. Dicho grupo no solo estaba convencido del poder expresivo del medio arquitectónico, sino que también atribuía un gran valor al efecto psicológico de sus edificios; buscaba inspiración en los modelos de la India y el período gótico y fueron fuertemente influenciados por las ideas filosóficas de Nietzsche. Entre sus representantes estaban Mendelsohn, Gropius y el mismo Taut.

Con una fuerte retórica, el grupo promulgó una serie de utopías respecto de la arquitectura, la sociedad, etcétera. Aunque la mayoría de sus proyectos no se construyó, se desarrollaron, de acuerdo con la propuesta, numerosas teorías y manifiestos en donde sus ideas sobre la arquitectura para una nueva era estuvieron inspiradas por las formas y materiales de la tecnología y liberadas de las imposiciones del pasado. Los textos escritos por este grupo entre 1919 y 1920 son conocidos como «La cadena de cristal». Las dos obras arquitectónicas más importantes de la arquitectura expresionista alemana son la Torre Einstein,⁸ de Mendelsohn, y el Pabellón de vidrio, de Taut.

⁶ Se inicia con Owen y los utopistas de la primera mitad del siglo XIX y por Ruskin y Morris.

⁷ Según la expresión de los nazis prominentes del «arte degenerado» (*entartete Kunst*).

⁸ Originalmente, la obra fue proyectada para ser construida en hormigón armado debido a la afinidad proyectual y constructiva que Erich Mendelsohn sentía por el material, producto a su vez de la admiración que había sentido por las obras de Auguste Perret. Sin embargo, diversos problemas operativos que tuvo con el constructor determinaron

Taut veía positivo lo que su generación veía negativo; fue capaz de crear viviendas para gente que entonces no tenía muchos recursos económicos; para realizarlas, siempre tuvo presente una idea urbanística del siglo XIX que dio buen resultado: la ciudad-jardín,⁹ creando pequeñas comunidades para que la gente pudiera comunicarse:

Conforme a los principios de la ciudad jardín, la altura de las casas de los barrios residenciales será tan baja como sea posible. Los edificios comerciales y administrativos solo deben sobrepasarlos, como mucho, en un piso, de tal modo que la corona de la ciudad destaque poderosa e inasequiblemente por encima de todo.¹⁰

Para este visionario arquitecto, el cristal representaba «lo supremo» en su proyecto Ciudad Nueva:

Se trata de la casa de cristal, realizada a base de vidrio, un material de construcción que denota materia, pero también algo más que una materia corriente, dadas sus características de brillo, transparencia y reflejo. Una construcción de hormigón armado finalmente que la torre fuese construida en ladrillo y terminada con un revestimiento con la apariencia de hormigón. Otra de las características destacadas de la obra son los detalles constructivos, las ventanas curvas, y las gárgolas para el desagüe pluvial de las terrazas superpuestas. Construyó, además, los «Almacenes Schocken», la notable estructura de hormigón y los ventanales frontales y sesgados a 45 grados de la fábrica de sombreros Steinberg.

⁹ La Ciudad Jardín fue una propuesta planteada en 1898 por Ebenezer Howard, que consistía en un área edificable de 400 hectáreas, con lugar para albergar a 30.000 habitantes en una superficie rodeada por 2.000 hectáreas verdes. Es decir, que el centro habitado era de una quinta parte de la superficie total. Las viviendas, edificios, compañías y campo estaban vinculados por la articulación de calles rectas con otras sinuosas propias de las características geográficas. Representaba una unidad autosuficiente ya que poseía actividad industrial y terreno agrícola proporcionado al número de habitantes que residían en ella. Las viviendas debían tener un pequeño jardín, todas sus habitaciones abiertas al exterior sin que fueran bloqueadas por viviendas vecinas. La idea era que la habitación principal fuera tan importante como el menor de los espacios. <http://www.proyectoyobra.com/arquitectura1.asp> (13/10/2010).

¹⁰ B. Taut: *Escritos 1919-1920. La corona de la ciudad, arquitectura alpina, el constructor del mundo, la disolución de las ciudades*, p. 53.

la eleva sobre el macizo de los cuatro grandes edificios y forma su estructura, entre la que resplandece toda la rica variedad de la arquitectura de cristal: cerramientos de cristal en forma de prismas, hojas de vidrio coloreadas y esmaltadas.¹¹

La propuesta de Taut, sin duda alguna, recuerda los grandes vitrales de las catedrales góticas, prismas de colores que tenían el efecto de crear atmósferas celestiales, pues al referirse a la casa de cristal, como el edificio más alto que remataría en el coronamiento de la Ciudad Nueva, tendría que crear emociones y sentimientos cuando la luz del sol inundara el espacio.¹² «La casa de cristal lo domina todo como el fulgor de un diamante que centellea bajo el sol a modo de símbolo de la mayor serenidad, de la más pura tranquilidad del alma».¹³

Scheerbat refiere que, sin el gótico, la arquitectura de cristal sería impensable, esto reafirma la idea de que la propuesta de esta arquitectura es retomada de dicho estilo. El poeta y los arquitectos y críticos del círculo de Bruno Taut nunca se cansaron de elogiar la pureza, la claridad, la precisión, el efecto y el poder de elogiar la pureza, la claridad, la precisión, el efecto y el poder redentor de la materia cristalina. De este círculo de amigos, fue Hermann Finsterlin quien se rebeló contra la supremacía de la estereometría cristalina, pues creía que incluso esto constituía una limitación. Entre sus críticas, enfatizó la idea de que los poliedros regulares y repetibles se prestaban demasiado a la integración de una arquitectura racionalista.

Por otra parte, la visión del poeta Paul Scheerbat acerca de una cultura elevada mediante el uso del cristal, sirvió para consolidar aquellas aspiraciones respecto de una sensibilidad no representativa que surgieron por primera vez en Munich, con la fundación del Neue Kunstler Vereinigung en 1909. En el siguiente párrafo se expresa de manera completa la propuesta de Scheerbat acerca de la arquitectura de cristal:

¹¹ *Idem*, p. 59.

¹² *Ibidem*

¹³ *Idem*, p. 60.

Si queremos elevar nuestra cultura a un nivel superior, para bien o para mal, estaremos obligados a transformar nuestra arquitectura, y esto solo nos será posible si a los espacios que habitamos les sustraemos su carácter cerrado, esto podemos lograrlo con la introducción de la arquitectura de cristal...¹⁴

Sin duda, la idea de eliminar el carácter cerrado en la arquitectura descarta el carácter estatal y burgués que caracterizó la arquitectura decimonónica; sin embargo, ya en el siglo XIX, la idea de construir casas solo con cristal provocó una reacción inmediata hacia el mundo privado del individuo. Tomemos como ejemplo los «familisterios» de cristal de Godin,¹⁵ a los que Zolá se refiere como «casas de cristal, desconfianza del vecino. No es posible la soledad. Ni la libertad». ¹⁶ En este sentido, la idea de la privacidad en el siglo XIX es eliminada con el uso del cristal. Scheerbat resuelve este problema con la utilización de paneles y con el uso de ventiladores para la eliminación de las ventanas, de tal manera que la función del vano, como elemento por donde se filtran el aire y la luz, se elimina. El poeta advierte que, al desaparecer la ventana, se elimina la tradición como elemento conservador de la arquitectura.

Otro factor retomado por Scheerbat es el concepto de higiene, que está asociado a la luminosidad, la temperatura y la ventilación de los espacios. De esta manera, la arquitectura moderna, desde principios de siglo XX, anunciaba en sus postulados la importancia de construir espacios sanos, protegidos contra agentes nocivos. Esto se vincula también con los nuevos materiales: acero, concreto y vidrio.

¹⁴ P. Scheerbat: *La Arquitectura de Cristal*, p. 85.

¹⁵ J. B. Godin (1817-1889) propone, en 1865, los llamados «familisterios» o «palacios sociales» con techos de vidrio, que consistían en alojamientos individuales en un gran edificio con patio, que disponían de asilo, escuela, teatro y otros servicios. L. Benevolo: *op. cit.*, p. 193.

¹⁶ M. Perrot: «Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada» en P. Ariés y G. Duby (directores): *Historia de la vida privada*, tomo 8, 1991, p. 76.

El texto aforístico de Scheerbat, *La arquitectura de Cristal (Glasarchitektur)*, fue dedicado a Taut, inspirado en el Pabellón de Cristal: las palabras «La luz quiere cristal», «El vidrio aporta una nueva era» y «El vidrio de colores destruye el odio» estaban dedicadas al pabellón de Taut, a la luz que se filtraba a través de su cúpula de facetas y las paredes de bloques de vidrio, que iluminaban una cámara axial de siete lados, revestida con mosaicos de vidrio, y fue diseñada con el espíritu de una catedral gótica que buscaba la recomposición de la sociedad. Esta construcción de planta circular, realizada casi en su totalidad de cristal sobre una base de hormigón, tenía escaleras, paredes y suelos de vidrio.

El pabellón representa el lugar ideal sin ventanas, el espacio que marca el triunfo total de la luz —esa «luz que quiere abrazarlo todo y está viva en el cristal», según la máxima de Scheerbat—, que había sido realizado por Taut en el Werkbund de 1914. Podemos argumentar entonces que este es uno de los edificios que mejor mezcla la tradición antigua, mostrada en su cúpula, con la tradición moderna, expuesta a través de los materiales utilizados para su construcción.

Scheerbat propone la construcción de pabellones de cristal, que, sin duda, se originaron en el siglo XIX con el ingeniero Paxton, cuando realizó para la Exposición de Londres de 1851 el Palacio de Cristal, construcción resuelta con elementos prefabricados que se montan y se desmontan. Este edificio es el prototipo en el que se inspiraría la mayoría de los palacios de cristal europeos y los demás pabellones destinados a usos semejantes.

Los invernaderos de Paxton tenían tan poco parecido con los invernaderos habituales que, en 1843, la reina Victoria admiró en casa del duque de Devonshire el trabajo grandioso del «jardinerero» Paxton: un invernadero de 84 metros de largo por 38 metros de ancho y 20 metros de altura; aunque de grandes dimensiones ya para un invernadero, este edificio no era nada comparado con lo que debía de ser el palacio de exposiciones.¹⁷

¹⁷ L. Benevolo: *op. cit.*, p. 136.

En siete días y siete noches, Joseph Paxton imaginó una especie de caja de construcción inmensa, con dos elementos base: unos postes enlazados por la parte inferior y un chasis; 3,300 pilares de hierro, 2,224 viguetas, 300,000 cristales y 205,000 marcos de madera para la colocación de los cristales constituían el primer gran ejemplo de prefabricación racional. Estos elementos estándar que cubrían 70,000 metros cuadrados podían, además, ser desmontados después de la exposición sin tener que destruirse.¹⁸ El proyecto de Paxton levantó una ola de entusiasmo y fue aceptado por el comité de la exposición sin reservas. La construcción de este gigantesco edificio tardó seis meses. Durante mucho tiempo siguió siendo el prototipo de los palacios de exposiciones. Y si bien desde entonces se pudo reprochar al Crystal Palace ser en el fondo un simple invernadero mayor que los demás, era desconocer el hecho de que solo un constructor de invernaderos pudo entonces responder a un problema ante el cual los arquitectos profesionales se daban por vencidos.¹⁹

Vemos, pues, que los pabellones de Paxton podrían ser los antecedentes de los pabellones expresionistas. Lo que Taut hizo con su pabellón lleno de luz fue quitar a la arquitectura la forma, y que en su lugar predominara la luz, el espacio, el sol y el aire; de nueva cuenta, una relación de la arquitectura con la naturaleza.

Tanto Taut como Scheerbat pusieron especial énfasis en la utilización de los nuevos materiales para la aplicación del cristal y de una nueva arquitectura. En este sentido, realizaron toda una apología del uso del hormigón armado y el hierro, materiales que fueron utilizados ya en la naciente arquitectura moderna decimonónica, que se distinguía por su deseo de simplicidad en las formas constructivas, por la sobriedad decorativa y por el uso del hierro, el cemento y el vidrio.

Las propuestas de Taut y Scheerbat no inauguran la utilización de estos materiales; en todo caso, la exaltan para dejar a un lado la

¹⁸ J. Gympel: *op. cit.*, p. 75.

¹⁹ P. Gössel y G. Leuthäuser: *Arquitectura del Siglo XX*, pp. 17-20.

arquitectura tradicional y proponer una arquitectura armoniosa y espiritual de acuerdo con los nuevos materiales. El poeta del cristal señala al respecto: «La construcción metálica permite dar a las paredes las formas más variadas. La verticalidad en las paredes ha dejado de ser una necesidad. Las posibilidades de desarrollo que ofrece la construcción metálica, por lo tanto, ilimitadas».²⁰ Si bien será hasta el siglo XX cuando la aplicación de estos materiales en la arquitectura se considere artística, el hierro ya se utilizaba mucho en las construcciones funcionales de principios del siglo XIX.

La arquitectura con hierro había sido utilizada sobre todo para las exposiciones universales. El metal apareció como el material ideal para estos grandes edificios provisionales que debían ser montados y desmontados con rapidez. Por esta misma razón, las exposiciones universales fueron el lugar de experimentación ideal para las nuevas técnicas de construcción. Sin embargo, el hierro no era considerado aún material indispensable para la construcción; mucho menos como elemento artístico; el mismo Ruskin señalaba que «el hierro solo podía usarse como elemento de unión y no como elemento portante».²¹

En hierro se edificó el Mercado de Granos de París en 1803, material que se extiende después en puentes, fábricas, estaciones, etcétera. En estas últimas, el vidrio sustituye no solo el muro, sino también la bóveda. La construcción de este tipo más famosa es la Torre Eiffel, erigida con motivo de la Exposición de París de 1889; otra obra capital es la Biblioteca Nacional de París (de 1868); en España se edificaron varias estaciones del ferrocarril y construcciones de tipo industrial, entre las que destacan el Palacio de Cristal de Madrid, obra del arquitecto Ricardo Velázquez.²²

Para el poeta del cristal, las estructuras de hierro o las de hormigón armado «son en general el soporte de las superficies de cristal».²³ Scheerbat hace hincapié en que, para lograr espacios

²⁰ P. Scheerbat: *op. cit.*, p. 136.

²¹ L. Benevolo: *op. cit.*, p. 211.

²² D. Angulo Inñiguez: *Historia del arte*, p. 521.

²³ P. Scheerbat: *op. cit.*, p. 93.

amplios en la arquitectura, será necesaria la utilización del hormigón armado, resaltando con ello su uso en el siglo XX, donde «se ha convertido en un material de construcción tan apreciable que no hace falta añadir nada más para destacar sus cualidades».²⁴

El precedente del cemento con varillas en su interior (es decir, el hormigón armado) no comienza a considerarse material constructivo hasta la segunda mitad del siglo XIX. Su empleo fue muy tardío y la historia de su invención permanece confusa. J. M. Richards escribe:

El hormigón armado fue inventado por los ingenieros franceses Hennebique y Coignet en los últimos años del siglo XIX[...] No se puede hablar de hormigón armado en el sentido propio de la palabra —precisa Siegfried Giedion—, sino después de 1868, cuando el jardinero Monier empezó a utilizar una tela metálica como armadura en sus jardineras de cemento.

Gerard Uniack concede la paternidad de la invención a F. Coignet, quien habría construido «la primera casa de hormigón armado en Saint-Denis», no a finales del siglo XIX, sino en 1852. En la exposición de París de 1885, se exhibe una embarcación de armadura metálica revestida de cemento, y en 1861, Coignet escribió un tratado sobre este material; pero es 1876 que el ingeniero francés Mazas establece las bases de su cálculo.

En la historia de la arquitectura, el hormigón armado es jalón capital del Pabellón de torpedos de Heyéres (1908), de Hermebiquet, y de los hangares para dirigibles de Orly, debidos a Freyssinet. Lo mismo que los autores de las principales construcciones de hormigón armado, Hermebique y Freyssinet, son ingenieros.²⁵

Scheerbat alude, además, al empleo del vitral, pues su esencia expresiva es la luz. El vitral tiene como función dejar que la luz realice efectos de color, dando origen a un caleidoscopio, como sucede, por ejemplo, en los ventanales y rosetones de la fachada

²⁴ *Idem*, p. 92.

²⁵ A. Iñiguez: *op. cit.*, p. 521.

occidental de Chartres. El renacimiento del vitral puede situarse en la segunda mitad del siglo XIX, con la toma de conciencia de lo artesanal como arte (recordemos a Ruskin y a Morris), lo que incluía la orientación y la luz como fenómenos imprescindibles, y que desembocó y cristalizó en el *art nouveau*, corriente que utilizó el vidrio con un sentido decorativo y espiritual.²⁶ El uso del vitral y su efecto fue utilizado, además, en los pabellones de Paxton.

Luis Comfort Tiffany contribuyó durante el siglo XIX al estilo *art nouveau* con su trabajo en vidrio coloreado e iridiscendente. Scheerbat mismo recomendaba el uso del llamado «cristal Tiffany», pues se podían obtener con él «efectos maravillosos que dan a las paredes unos reflejos llenos de un nuevo encanto».²⁷

Podemos concluir, entonces, que el cristal es un símbolo para la propuesta mística del expresionismo. La casa de cristal de Taut tiene pretende ser el punto más importante de la ciudad, papel que jugaron en su tiempo las catedrales góticas.

Las propuestas teóricas surgidas con la escuela alemana, especialmente las de Taut, llevaron al extremo la idea irrealizable de construir ciudades enteras de cristal propuestas por Scheerbat; sin embargo, marcaron los antecedentes para el desarrollo de las ideas de los racionalistas y futuristas. No es posible explicar las teorías de ambos autores sin voltear al pasado, al pretérito siglo XIX, donde ya había una serie de ideas renovadoras en cuanto al uso de los nuevos materiales en la construcción de una ciudad ideal.

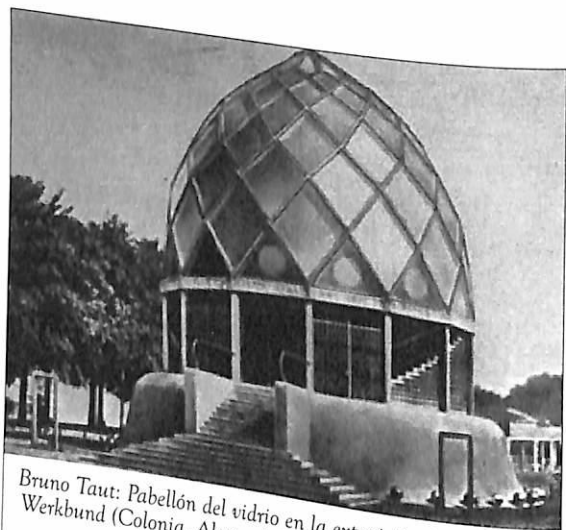
Si el uso del vidrio, el hierro y el acero dieron origen, en las exposiciones universales —y prácticamente solo en ellas—, a obras de arte sin compromiso, es porque los edificios se consideraban provisionales. Así pues, no ponían en peligro la arquitectura corriente. El público los veía como ejercicios de habilidad o como elementos de un espectáculo efímero más que como prototipos capaces de transformar el ambiente urbano; no obstante, los pabellones y las casas de cristal de los expresionistas tenían un propósito artístico, funcional y psicológico que dio pie a una

²⁶ F. Asta et al.: *Las Artes Plásticas II*.

²⁷ P. Scheerbat: *op. cit.*, p. 112.

arquitectura simbólica en tiempos de posguerra. Las propuestas de Taut y Scheerbat, que se inscriben en este periodo, no limitaron la actividad de los arquitectos y artistas; en todo caso, el contexto de estos expresionistas alemanes intervino en la difusión de nuevas ideas y la búsqueda de un arte espiritual mediante el uso de la técnica. Si bien es cierto que sus propuestas fueron alimentadas desde el siglo XIX, la idea central era eliminar la tradición decimonónica en cuanto a la arquitectura. En este sentido, se generalizó el uso del hormigón armado, puesto que la propia guerra aceleró desarrollos técnicos en muchos campos como los transportes y los trabajos metálicos.

Los expresionistas de la posguerra agudizaron su sensibilidad para distinguir la forma de la sustancia y pusieron de manifiesto la necesidad de hacer planteamientos radicales que tuvieran un significado real; sin embargo, las propuestas se quedaron por lo general en la teoría, pues fue suficiente que fueran formuladas por un grupo reducido de personas.



Bruno Taut: Pabellón del vidrio en la exposición del Deutscher Werkbund (Colonia, Alemania) Fuente: Smith Edward Lucie, Artes visuales en el siglo XX.

Fuentes

- ANGULO Iñiguez, Diego: *Historia del Arte*, t. II, Madrid, Raucar, 1984.
- ARIÉS, Philippe, y George Duby (directores): *Historia de la vida privada*, t. 8, Madrid, Taurus, 1991.
- ASTA, Ferruccio, et al.: *Las Artes Plásticas II*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.
- BENEVOLO, Leonardo: *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- GÖSSEL, Peter, y Gabriel Leuthäuser: *Arquitectura del Siglo XX*, Eslovenia, Taschen, 2001.
- GYMPEL, Jan: *Historia de la arquitectura, de la antigüedad hasta nuestros días*, Colonia, Kónemann, 1992.
- <http://www.proyectoobra.com/arquitectura1.asp> (13/19/2010).
- KAUFMANN, Emil: *De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- SCHEERBAT, Paul: *La Arquitectura de Cristal*, Murcia, Colegio Oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, 1998.
- TAUT, Bruno: *Escritos 1919-1920. La corona de la ciudad, arquitectura alpina, el constructor del mundo, la disolución de las ciudades*, Madrid, El Croquis, 1997.
- TERRAGNO, Giuseppe: *Manifiestos, Memorias Borradores y Polémica*, Murcia, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, 2003.

¿Qué es lo que está pasando en el horizonte mundial con el arte? ¿Qué pasa con un fenómeno que se niega a ser teorizado y que, incluso, en la vanguardia, la gracia consistió en romper toda posible teoría sobre el arte que pudiera servir para entender lo que estaba pasando? La mayoría de los escritos sobre arte se revelan en poesía; de ahí la importancia del texto que ahora se tiene entre las manos, pues es un intento por teorizar lo inteorizable. No se trata de abandonar la poesía, sino de decir dentro del límite de lo decible lo que se puede entender del arte contemporáneo.

Este volumen reúne el trabajo de una serie de artistas e investigadores que, desde distintos flancos, abordan la temática del arte; así, se convierte en un diagnóstico de lo que sus autores representan para el entorno local y regional, sentando las bases de una propuesta colectiva para proyectos a futuro, tanto institucionales como individuales, impulsados por la Universidad Autónoma de Zacatecas.

ISBN 978-607-8028-14-6



9 786078 102814 6



CA-UAZ-172

PIFI



UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA DE ZACATECAS